

Gelegentlich wäre wünschenswert, wenn innerhalb der breit gefassten Epochenzuweisung ‚19. und 20. Jahrhundert‘ eine Differenzierung stattgefunden hätte oder die Forschung sich enger beschränkt hätte. Somit ließen sich verallgemeinernde Aussagen vermeiden. Immerhin nimmt die Entwicklung verschiedenster Stilrichtungen im 18. Jahrhundert deutlich an Fahrt auf und muss vor sich rasch verändernden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen unterschiedlich gewertet werden. Die Qualität der Forschungsarbeit liegt in erster Linie im Zusammenstellen eines für die beiden ausführlich behandelten Gleichnisse des barmherzigen Samariters und des verlorenen Sohnes erhellenden Bildverzeichnis, das bekannte und unbekannte Werke aus diesen Themenkreisen über Stil- und Gattungsgrenzen hinweg zum Vergleich gegenüberstellt.

BARBARA MUHR
Regensburg



Nina Heindl und Véronique Sina (Hrsg.); Notwendige Unzulänglichkeit. Künstlerische und mediale Repräsentationen des Holocaust (Kunstgeschichte, Bd. 103); Berlin: LIT-Verlag 2017; 240 S., 32 Abb.; ISBN 978-3-643-13539-1; € 34,90

Die Notwendigkeit eines kontinuierlichen Gedenkens an Holocaust und Shoa erfährt seit einiger Zeit eine eindringliche Aktualität, wenn man an die erstarkenden nationalistischen und geschichtsrevisionistischen Positionen in Politik und Medien denkt. Die Schenkung des Bilderzyklus *Birkenau*¹ von Gerhard Richter an den Deutschen Bundestag am 4. September 2017, der den Westeingang des Reichstagsgebäudes zu einem Ort des mahnenden Gedenkens werden lässt, bezeugt diese Aktualität.

Ein Abdruck ebener vier großformatigen Gemälde bekleidet den Einband des 2017 erschienenen Sammelbandes *Notwendige Unzulänglichkeit*, der auf eine interdisziplinäre, auch von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern gestalteten Vortragsreihe zum Thema ‚Repräsentationen des Holocaust‘ in der Bochumer Universitätsbibliothek zurückgeht. Richters Zyklus bildet nicht nur visuell, sondern auch thematisch einen angemessenen Einstieg in die schwierige Debatte über die Möglichkeiten und Grenzen einer medialen und künstlerischen Repräsentation der nationalsozialistischen Verbrechen. Repräsentation, so die Herausgabe-

1 Von der zunächst in Öl auf Leinwand gemalten *Birkenau*-Serie, ließ Richter im Nachhinein vier fototechnisch erzeugte Drucke als identische Pendants anfertigen. Im Reichstagsgebäude in Berlin hängen die Fotodrucke. Zu Richters *Birkenau*-Zyklus sei hier beispielhaft auf dem Ausstellungskatalog des Museums Frieder Burda verwiesen: *Gerhard Richter. Birkenau*, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2016.

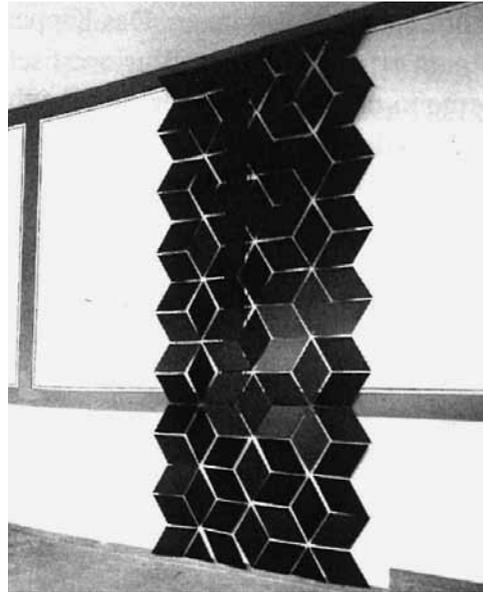


*Gerhard Richter,
Birkenau, Installationsansicht der Aus-
stellung Gerhard
Richter. Birkenau
im Museum Frieder
Burda, 2016 (2)*

rinnen, soll in diesem Zusammenhang nicht als ein einfacher Abbildungsvorgang, sondern als ein Vermittlungsprozess, als ein Sichtbar-Machen verstanden werden (5). Richters abstrakte, in gedeckten Grau-, Grün- und Rottönen gehaltenen Gemälde, die erst durch ihren Titel mit dem Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau in Verbindung gebracht werden können, sind Stellvertreter für eben jenen Undarstellbarkeitsdiskurs und seinen Bezug zur Erinnerungskultur. Als Ausgangspunkt für die Gemälde dienten Richter vier Fotografien, die im Sommer 1944 von Mitgliedern eines jüdischen Sonderkommandos im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau heimlich aufgenommen und aus dem KZ geschmuggelt wurden.² Sie liegen nun unter vielen Farbschichten begraben. Der Prozess der Übermalung lässt die Eindeutigkeit der Repräsentation schwinden und wird zu einer Darstellung, die die ‚notwendige Unzulänglichkeit‘ des Gezeigten offenlegt.

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes vereinen kanonische kunsthistorische Problemstellungen mit der Betrachtung neuer und neuester Medien. Seit der Jahrtausendwende zeichnet sich eine Neureflexion der (deutschen) Memorialkultur ab: Zum einen werden die Akteure der Gedächtnisarbeit durch die Prozesse von Technisierung und Globalisierung internationaler, heterogener, jünger und verändern den Diskurs, während zum anderen die Zeitzeugen der Shoa unaufhaltsam verschwinden. So wird der Repräsentationsspielraum größer, weil er nun primär auf synthetisierte Zeichen eines institutionalisierten kulturellen Gedächtnisses statt auf individuellen Erinnerungen basiert. Ein kurzer Verweis auf die seit den 1980er Jahren diskutierten Gedächtnistheorien und deren Differenzierung und Abgrenzung von persönlicher Erinnerung wäre im Vorwort wünschenswert gewesen, damit der Leser

2 Mit den Fotografien des Sonderkommandos und ihrer Bedeutung beschäftigt sich unter anderem der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman: vgl. z.B. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007.



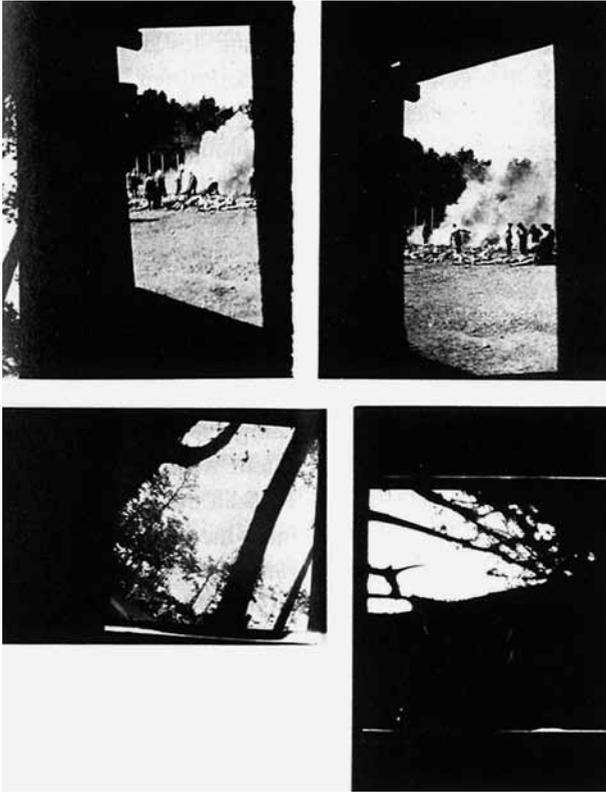
Rosemarie Trockel, *Ohne Titel (Synagoge Stommeln)*, *Synagoge Stommeln*, 2009 (35)

die jeweils analysierten künstlerischen und medialen Repräsentationen des Holocaust auch innerhalb des sich verändernden Diskurses verorten kann.³

Der Aufsatz von Monika Schmitz-Emans rekapituliert die mit Adorno beginnende literaturwissenschaftliche Debatte um ein Versagen der literarischen Sprache angesichts der Grausamkeit der nationalsozialistischen Verbrechen. Schreiben oder Schweigen über Auschwitz? Theodor W. Adorno sah den Kulturbetrieb 1951 diskreditiert, habe er doch Auschwitz nicht nur nicht verhindern können, sondern sogar mitgetragen. Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch, heißt es in dem viel zitierten Diktum des Philosophen – Adorno selbst hat seinen apodiktischen Satz Jahre später revidiert.⁴ Doch handelt es sich hier nicht um einen Widerspruch, sondern um ein Abbild ebenjenes dialektischen Spannungsverhältnisses, das auf der einen Seite eine radikale Kritik der Kunst fordert und auf der anderen Seite ihre Notwendigkeit betont. Heute, über 70 Jahre nach Kriegsende, stellt sich nicht mehr die Frage nach der Legitimität von Kunst nach dem Holocaust. Stattdessen konzentriert sich die Diskussion darauf, der beobachteten Vielfalt künstlerischer, literarischer und medialer Praktiken der Archivierung und Vergegenwärtigung der Shoa mit neuen Forschungsfragen gerecht zu werden und dabei sowohl auf den globalen

3 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2010 und Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007.

4 Vgl. *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hrsg. von Petra Kiedaisch, Stuttgart 1995. Dabei fallen hier besonders Adornos Schriften *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), *Die Kunst und die Künste* (1966) und *Möglichkeiten von Kunst heute* (1970) ins Gewicht.



*Die vier Fotos des
Sonderkommandos, Staat-
liches Museum Auschwitz-
Birkenau (107)*

(politischen) Kontext der Debatte als auch auf die technisch-mediale Seite der Problemstellung zu achten.

Im Sinn des Sichtbar-Machens beschäftigen sich auch die von Gerald Schröder ausgewählten Kunstwerke von Rosemarie Trockel, Hans Haacke und Gustav Metzger mit dem Genius loci bestimmter Erinnerungsorte.⁵ Mit dem Wandbild *Ohne Titel (Synagoge Stommeln)* von 2003 greift Trockel die gegebenen Strukturen des historischen Ortes auf und reflektiert durch die Beweglichkeit der Mosaik Elemente und ihren Vexierbildcharakter dessen Verwandlung genauso wie die generelle Diskursivität des Gedenknarrativs. Die Modi des Gedenkens beschäftigen auch die Arbeiten der anderen beiden Künstler, doch fallen ihre Interpretationen ungleich aggressiver aus. Gustav Metzger ließ 1999 den Fußboden des Hauses der Kunst in München mit Teer verdecken, um auf die NS-Geschichte des Gebäudes aufmerksam zu machen. Hans Haacke riss für seinen Biennale-Beitrag von 1993 den Boden des 1937 von Ernst Haiger im Auftrag der NS-Regierung umgebauten Deutschen Pavillons in Venedig auf, um die zerbrochenen Platten zu einem Trümmerhaufen aufzuschütten. Gleich einer

5 Vgl. „Lieux de memoire“: Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990.

George Segal, *The Holocaust in San Francisco*, San Francisco, 1984 (165)



Grabinschrift steht in roten Neonlettern das Wort ‚Germania‘ auf dem Architrav geschrieben. Schröder interpretiert Haackes Installation nicht nur als Rückblick auf die Verbrechen der NS-Zeit, sondern auch als die „künstlerische Reflexion einer gesellschaftlichen Zerrüttung im politisch neu erstarkten Deutschland nach 1989“ (44). Damit stellt sich Haackes Kunstwerk der Auseinandersetzung mit ebenjenen einleitend zur Diskussion gestellten neuen Paradigmen und interpretiert die historischen Ereignisse von einem gegenwärtigen Standpunkt aus.

Unter der Überschrift *Sekundäre Gedächtnisbilder* beschäftigt sich Eva Hohenberger mit Bildtypen der NS-Lagerfotografie. Sie stellt die These auf, dass es neben den diskursprägenden und ikonisch gewordenen Bildern von Tätern, Opfern und Befreieren seit den 1980er Jahren einen neuen Typus von Fotografien gibt, der die Anlagen der heutigen Gedenkstätten inszeniert. Problematisch ist hier, dass die Gedenkstätten kaum mehr mit den ehemaligen Lagern gemein haben als den geografischen Ort. Trotzdem zeigen die Fotografien vermeintlich repräsentative Ansichten von Baracken, Wachtürmen und Stacheldrahtfluchten, die einer starken Auratisierung und Vereindeutigung dieser Symbole Vorschub leisten. Kritisch stellt Hohenberger heraus, dass sich diese Postkartenmotive einer Bildsprache bedienen, die, anstatt von einer aktuellen Position reflektierend auf Schrecken der Lager zurückzublicken, eine Rhetorik des Unausprechlichen bedienen und einer normierten Memorialkultur zuspieren.

Auch im Hinblick auf die Entwicklung des Holocaust-Films lässt sich von mehreren Generationen oder Typen sprechen. Maria Hofmann widmet ihren Beitrag dem 2007 entstandenen Film *AUFSCHUB* von Harun Farocki, den sie im Rückgriff auf das Konzept der „postmemory“⁶ als Reflexion auf die cineastische Repräsentationen des Holocaust

6 Vgl. Marianne Hirsch, „Surviving Images. Holocaust Photographs and the Wort of Postmemory“, in: *Yale Journal of Criticism*, 14.1 (2001), S. 5–37 und Leslie Morris, „Postmemory, Postmemoir“, in:

und damit als strategische Neuerung gegenüber älteren Filmen interpretiert. Durch filmische „Gegenstrategien“ (76), wie das kontinuierliche Zurückspulen und Wiederholen bestimmter Sequenzen, fordert Farocki die Zuschauerinnen und Zuschauer zur ständigen Reflexion ihrer eigenen „Postmemory-Bilder“ (77) auf und stellt gleichzeitig das oft vorschnell als objektiv angesehene Medium des Dokumentarfilms auf den Prüfstand. Immer wieder referiert der deutsche Filmemacher auf ikonisch gewordene Bilder und Fotografien, ohne diese in herkömmlichem Sinne in den Dienst einer bestimmten Lesart zu stellen. Durch die Wiederholungen werden die Bilder, wie Hofmann herausarbeitet, in immer andere Kontexte gestellt, sodass sich ihre Semantik notwendig öffnet. Auf diese Weise macht Farocki darauf aufmerksam, dass Bilder, die sich dem kulturellen Gedächtnis eingeprägt haben, in einem globalen, heterogen und medial geführten Holocaust-Diskurs, ihre Ikonizität verlieren und neu zur Diskussion stehen.

Um die Referenzialität der Fotografie geht es auch Véronique Sina in ihrem Aufsatz, der sich mit den eingangs erwähnten Fotografien des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau beschäftigt. In Anbetracht der Vielzahl medial vermittelter und nachträglich stilisierter Bilder kommt diesen vier Fotografien eine Sonderstellung zu, liefern sie doch einen quasi dokumentarischen Beweis für die Verbrechen der Nationalsozialisten.⁷ Immer wieder werden sie in Filmen oder Büchern als ein solcher Beweis zugunsten einer eindeutigen Lesart instrumentalisiert, wie Sina zu bedenken gibt. In Alain Resnais *NUIT ET BROUILLARD* (1955) oder Gerhard Schoenberners Bildband *Der Gelbe Stern* (1960) werden die Fotografien nicht nur dekontextualisiert, sondern zum Teil sogar beschnitten und begradigt gezeigt. Dabei liegt ihre spezielle ästhetische und dokumentarische Qualität, so Sina, nicht im Synthetisieren einer ‚Wahrheit‘, sondern in der Möglichkeit einer Reflexion auf das Darstellungsparadoxon der Shoa an sich. Sina gibt als Positivbeispiel Art Spiegelmans berühmten *Maus*-Comic an, der die Fotografie in die Struktur des Comics einarbeitet und mittels dieser Verfremdung auf die Absurdität einer konkreten Wiedergabe der Erlebnisse der Protagonisten verweist.

Spätestens seit der Veröffentlichung der ersten Blätter der *Maus*-Geschichte 1972, ist die Aufarbeitung des Holocaust in der Populärkultur ein kontrovers diskutierter Topos. Art Spiegelmans Comic *MAUS. A Survivor's Tale* und dem 2011 erschienenen Nachfolge- beziehungsweise Begleitwerk *MetaMaus. A Look Inside a Modern Classic MAUS* ist in diesem Zusammenhang auch ein eigener Beitrag gewidmet. Zur Verhandlung stehen hier die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Comics im Umgang mit der Holocaustthematik und die Frage nach der Angemessenheit des Mediums. Daniela Kaufmann legt dabei besonderen Wert auf die Verwendung der Tiermetaphorik, die sie in Übereinstimmung mit Ole Frahm als „Masken ohne Dahinter“ (130), also als Identitäten ohne wahres Gesicht zu verstehen gibt.⁸ Vielleicht noch deutlicher als der Comic stellen die von Susanne Rohr thematisierten Holocaust-Komödien

Unlikely History. The changing German-Jewish Symbiosis 1945–2000, hrsg. von Leslie Morris u. Jack Zipes, New York 2002, S. 291–306.

7 Didi-Huberman 2007 (s. Anm. 2).

8 Ole Frahm, *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans Maus – A Survivor's Tale*, München 2006, hier: S. 12.

einen Bruch mit der normierten und institutionalisierten Memorialkultur dar. Als Spiel mit der Dynamik von Verbot und Transgression hatten Komödien wie Melvin Jules Bukiets *After* (1996), Tova Reichs *My Holocaust* (2007) oder Shalom Auslanders *Hope: A Tragedy* (2012) sehr direkten Einfluss auf die Darstellungskonventionen des Gedenkdiskurses. Die Suche nach neuen Formaten des Gedenkens und der sich verändernde Umgang mit der vererbten Täter- beziehungsweise Opferschaft können ebenfalls als notwendige Reaktion auf den eingangs angefragten Paradigmenwechsel verstanden werden. Doch in Rohrs Beitrag wird noch mehr offensichtlich: Spätestens seit den neunziger Jahren wird der politische Rahmen der Erinnerung an den Holocaust internationaler und bringt ein immer globaler werdendes Interpretationsschema hervor; die drei Komödien stammen aus dem US-amerikanischen Raum.

Werden die *Maus*-Comics und sogar das Genre der Holocaust-Komödien weiterhin positiv bewertet, befasst sich der Aufsatz der Autorin Annika Wienert mit künstlerischen Beiträgen zum Holocaust-Diskurs, die auf starke Ablehnung gestoßen sind. Wienert setzt sich mit dem Motiv der Gaskammer auseinander und fragt, warum sich diese der symbolischen Repräsentation entzieht beziehungsweise nur in Form von Teilstücken – Schornsteinen oder Krematorien – Eingang in die künstlerische Auseinandersetzung mit den Vernichtungslagern gefunden hat. Die Videoarbeit *BEREK* (1999) von Artur Żmijewski zeigt acht nackte Männer und Frauen in einem Keller-raum (und später in einer vermeintlichen Gaskammer), die, ihre Verlegenheit nach und nach überwindend, einander zu haschen versuchen. In einer Ausstellung 2011 im Berliner Martin-Gropius-Bau wurde die Installation des polnischen Künstlers im Auftrag des Direktors entfernt und ist seitdem Bestandteil der Debatte um ‚political correctness‘ im Umgang mit dem Holocaust. Ähnlich empört wurde die Installation *245m²* von Santiago Sierra in den Medien besprochen, die 2006 für das Kunstprojekt *Synagoge Stommeln* entstand. Der 245 Quadratmeter große Innenraum der leeren Synagoge wurde im Zuge der Performance mit Autoabgasen gefüllt, die mithilfe von Gummischläuchen in den Ausstellungsraum geleitet wurden – ein Eintreten war nur mit Gasmaske und in Begleitung von Feuerwehrbeamten möglich. Die Kritik der Installation als makaber und zynisch beruht auf einer buchstäblichen Interpretation der Synagoge als nachgebaute Gaskammer und nicht als diskursives Kunstwerk zu diesem Thema, wie Wienert vermutet. Weiter stellt sie die These auf, dass die beiden Arbeiten derart auf Ablehnung stießen, weil sie in dem paradoxen deutschen Gedenkdiskurs, der auf der einen Seite Authentizität verlangt und auf der anderen von einer prinzipiellen Undarstellbarkeit der Schrecken ausgeht, ethische Maßstäbe verletzen und die geforderte politische Korrektheit nicht respektierten.

Obwohl schon lange kein randständiges Thema mehr, wird auch dem Medium Internet als Gedenkplattform immer noch Skepsis entgegengebracht. Katja Grashöfer bespricht in ihrem Aufsatz Beiträge von Facebook, Wikipedia und YouTube. Das Internet ist demokratisch und zeichnet sich dadurch aus, dass alle User die medial repräsentierten Ereignisse lenken, mitgestalten und verändern können – die Verpflichtung auf die Autorität des Ereignisses verliert an Wichtigkeit. Besonders anschaulich für die neuen (problematischen) Möglichkeiten des Web ist dabei das von Grashöfer gewählte

Beispiel der von dem Historiker Piotr Brozek ins Leben gerufenen Facebook-Seite des 1942 im Konzentrationslager Majdanek ermordeten neunjährigen Henio Żytomirski. Auf dem fiktiven Profil lässt sich das Leben des Kindes bis zu seinem sechsten Lebensjahr anhand von Informationen, Fotos und Postings nachverfolgen. Binnen kurzer Zeit erreichte die Seite ‚Fan-Status‘ und wurde von ihrem Urheber planmäßig gelöscht. Das Unbehagen und Missfallen, das Brozeks Projekt hervorgerufen hat, erklärt die Autorin aus einer generellen Skepsis gegenüber dem Medium Facebook, das einer flüchtigen, konsum- und genussorientierten Kommunikation und Selbstdarstellung dient und deshalb nur schwer mit dem Imperativ des Gedenkens zu vereinbaren ist.

Doch bedarf es nicht immer neuer Formen, um die Praktiken der Erinnerungskultur zu hinterfragen und zu aktualisieren, wie Nina Heindl in ihrem Aufsatz zum Thema des Holocaustdenkmals zu zeigen vermag. Figürlich, abstrakt oder ganz anders? Im Denk- oder Mahnmal findet die Frage nach einer Repräsentation der Shoa ihren Höhepunkt.⁹ Zunächst stellt die Autorin ein Denkmal von George Segal in San Francisco vor, der sich für eine figürliche Repräsentation entschieden hat: Auf einer ebenerdigen Terrasse hinter einer Wand aus Stacheldraht befindet sich eine in Bronze gegossene Menschengruppe. Bis auf eine stehende männliche Figur liegen die Körper zu einem leblosen Haufen gestapelt auf dem nackten Boden. Auch wenn ihre Gesichter keine individuellen Züge tragen, sind ihre Körper doch nach dem Vorbild lebendiger Modelle geformt – das Changieren zwischen Person und Stellvertreter, dem sich der Besucher auf Augenhöhe stellen muss, wirft dabei mehr Fragen auf, als das Denkmal beantworten kann und will. Gerade in dieser Unabgeschlossenheit sieht Heindl die Stärke von Segals Arbeit. Die beiden anderen von ihr behandelten Denkmäler, eines von Rachel Whiteread in Wien, das andere von Ulrich Rückriem in Düren, verzichten auf eine figürliche Darstellung. Fest steht, je abstrakter die Strategien der Repräsentation werden, desto mehr wird das Einlösen von Erinnerungen zurückgewiesen und der Holocaust wird als „a historical loss beyond restitution“¹⁰ thematisiert.

Dass Denkmäler nicht immer eines physischen Erscheinungsbilds bedürfen, zeigt der Beitrag von Angela Koch und Susanne Wegner über den *Audioweg Gusen*, den der Künstler Christoph Mayer 2007 konzipierte, um auf das erinnerungspolitisch an den Rand gedrängte KZ Gusen nahe der Gemeinde Mauthausen zu erinnern. Mayer greift dabei auf die Idee des Audioguides zurück und führt die Besucherinnen und Besucher auf einen 2,5 Kilometer langen Weg durch die Gusener Neubaussiedlung bis hin zum Stollensystem Bergkristall in St. Georg. Dabei kommt der *Audioweg Gusen* ganz ohne Wegweiser oder elektronische Navigationshilfen aus und lenkt seine Protagonisten allein mithilfe der Stimmen durch die Geschichte der Gemeinde. Das Audiomaterial vereint Berichte und Erzählungen von Zeitzeugen –

9 Stellvertretend für die zahlreichen Schriften zur Sinnstiftung und -verweigerung des Holocaustdenkmals sei hier auf diejenigen James E. Youngs verwiesen: vgl. z.B. James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/London 1993, und: Ders., *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg 2002.

10 Chris Townsend, „When we collide“, in: *The Art of Rachel Whiteread*, hrsg. von Chris Townsend, London 2004, S. 6–33, hier: S. 26.

seien es Täter, Opfer oder Zuschauer – mit zeitgenössischen Statements der Anwohner, die die Stimme der Erzählerin immer wieder mit den aktuellen örtlichen Begebenheiten zu verknüpfen weiß.¹¹ Koch und Wegner stellen Fragen nach dem Zusammenspiel von visuellem Ort und akustischem Raum, nach der Rolle der Stimmen und der Interaktion von Zeitzeugen und Besuchern im Sinne einer „sekundären Zeugenschaft“¹². Doch auch wenn der *Audioweg Gusen* die kaum mehr fassbare räumliche und geschichtliche Situation des ehemaligen Konzentrationslagers zu einem Assoziationsraum für die Besucherinnen und Besucher werden lässt, stellt sich die Beziehung zu den Anwohnern als schwierig dar: Werden die Besucher als Teil des performativen Aktes zu Mitwissern, die sich ganz offensichtlich mit der Geschichte des Ortes auseinandersetzen, wird den Bewohnern des Neubaugebiets zwangsläufig eine passive, beinahe gleichgültige Position zugeschrieben, wie auch Koch und Wegner kritisch anmerken.

Auch wenn die (Un-)Möglichkeiten einer künstlerischen und medialen Repräsentation des Holocaust ein vielbesprochenes Thema darstellt, zeichnet sich der vorliegende Sammelband doch dadurch aus, dass Kunst, Film, Literatur und Neue Medien als Verbund befragt werden. So können die vorgestellten Beiträge im Sinne möglicher Antworten auf den seit der Jahrtausendwende geforderten Paradigmenwechsel innerhalb des deutschen und internationalen Memorialdiskurses gelesen werden.

JOHANNA HORNAUER
Dresden

11 Die genannten Personengruppen bestehen natürlich aus Frauen und Männer: Tätern und Täterinnen genauso wie Zuschauern und Zuschauerinnen etc.

12 Ulrich Baer, *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M. 2000, S. 11.



Markus Walz (Hrsg.); Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven; Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016; 417 S., 13 s/w-Abb.; ISBN 978-3-476-02375-9; € 69,95

Neben den anderen beiden im J.B. Metzler Verlag erschienenen Handbüchern zu den sogenannten Gedächtnisinstitutionen stellt das *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven* nun das dritte in diesem Kontext dar. Das Werk bietet nun schließlich einen in deutschsprachigem Raum lang herbeigewünschten Überblick zum Gegenstand (2). Auf rund 400 Seiten bemühen sich 68 Autoren museologischer und damit verwandter Bereiche aus Wissenschaft und Praxis um Beiträge zu Begriff,

Historie, um die Spezifik ausgewählter Museumstypen beziehungsweise museumsverwandter Institutionen sowie den klassischen Aufgabenkanon des Museums. Das